

І. В. Лобанова

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,*

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Від апології авангарду до апології реалізму:
творчість сценографів-конструктивістів
Державного українського оперного театру
в оцінці харківської преси (1925–1934)**

Лобанова І. В. Від апології авангарду до апології реалізму: творчість сценографів-конструктивістів Державного українського оперного театру в оцінці харківської преси (1925–1934). Розглянуті матеріали харківських часописів, присвячені виставам Державного українського оперного театру середини 1920-х – початку 1930-х рр. Аналізуються рецензії, де дана оцінка просторових розв'язань вистав художниками-конструктивістами – А. Петрицьким, О. Хвостенко-Хвостовим, ін. Простежені зміни в ставленні преси до авангардистської сценографії в період, коли реалізм поступово ставав єдиним офіційно визнаним стилем і методом радянських митців.

Ключові слова: *преса, сценографія, вистава, конструктивізм.*

Лобанова И. В. От апологии авангарда к апологии реализма: творчество сценографов-конструктивистов Государственного украинского оперного театра в оценке харьковской прессы (1925–1934). Рассмотрены материалы харьковских газет и журналов, посвященные постановкам Государственного украинского оперного театра середины 1920-х – начала 1930-х годов. Анализируются рецензии, в которых дана оценка пространственных решений спектаклей художниками-конструктивистами – А. Петрицким, А. Хвостенко-Хвостовым, др. Прослежены изменения в отношении прессы к авангардистской сценографии в период, когда реализм становился единственным официально признанным стилем и методом советских деятелей искусства.

Ключевые слова: *пресса, сценография, спектакль, конструктивизм.*

Lobanova I.V. From avant-guard apologia to realism apologia: creativity of set designers-constructivists of the State Ukrainian opera theater in estimation of the Kharkov press (1925–1934). Materials of the Kharkov newspapers and magazines, devoted to statements of the State Ukrainian opera theater of the middle 1920 – on the beginnings of 1930 years are considered. Reviews in which an estimation of spatial decisions of performances by artists-constructivists – A. Petritsky, A. Hvostenko-Hvostovym is given are analyzed. Other changes in relations of the press to avant-garde scenography during the period when the realism became unique officially recognized style and a method of the Soviet art workers are tracked.

Keywords: *the press, scenography, performance, constructivism.*

Середина 1920-х – початок 1930-х років – один з найцікавіших в історії української культури періодів, у характеристиці якого нерідко використовують поняття «Ренесанс». Саме в цей час у Москві, Ленінграді, тодішніх найбільших центрах культури Радянського Союзу, починається процес згортання авангардних пошуків. Це стосувалося й театру, і живопису, і музики, інших видів мистецтва. Усе частіше термін «формалізм» використовувався як звинувачення, перетворюючись згодом на ідеологічне кліше. Оскільки «формальними» невдовзі стали визнаватися будь-які експерименти, не дивним є бажання деяких митців (М. Фореггера, К. Голейзовського та ін.) переїхати в Україну, де цей процес починається років на п'ять пізніше. Певний час харківський журнал «Нове мистецтво» та київський «Авангард»

продовжують підтримувати зв'язок з художніми колами Європи та друкувати статті тих, кому вже була проголошена анафема і в основній, і в північній столицях Союзу. Але зрештою, на початку 1930-х, процес «похолодання» політичного клімату дістався й України. І на творчість митців, сміливі експерименти яких харківська преса палко вихваляла в середині 1920-х, виникла зовсім інша реакція.

Спадщина українських художників-авангардистів, яка в радянські часи практично не досліджувалася, отримала значну увагу в пострадянський час. В. Берьозкін [1], Г. Веселовська [3], Д. Горбачов [5], В. Чечик [21] та ін. чимало зробили для висвітлення історії українського авангарду. Звичайно, в роботах цих авторів існують посилання на харківську пресу відповідних років. Утім, проблема пере-

ходу рецензентів від апологетики просторових експериментів до їх гострої критики потребує більш детального аналізу.

У цьому контексті важливо простежити динаміку означених змін, виявити основні тенденції в оцінці творчості сценографів-авангардистів (зокрема, тих, хто працював над виставами Державної опери) і самими журналістами, і державними діячами, що також знайшло віддзеркалення на шпальтах харківських видань – журналу «Нове мистецтво», газет «Вісті ВУЦВК», «Харьковский пролетарий», «Вечернее радио» та ін.

Українські сценографи-авангардисти приходять до театру в ейфорійний для авангардного мистецтва період. Позаду залишилися часи генерації ідей у невеликому колі однодумців, появи в передреволюційні роки перших паростків ідей конструктивізму на кубофутуристичному ґрунті. У пореволюційну ж добу конструктивізм отримав офіційне визнання. Нетрадиційність, новаторство його лексики повною мірою використала радянська влада. Вистава «Газ» (1923) стала першим конструктивістським досвідом флагмана українського театру – «Березоля». А 1925 р., який нами взятий за точку відліку, у Харкові створено перший Державний український оперний театр, де розпочато експеримент, метою якого стало кардинальне оновлення одного з найконсервативніших видів театрального мистецтва – оперно-балетного видовища.

Позицію представників влади щодо подібних експериментів досить точно передала стаття «Мистецтво й марксизм», надрукована в офіційному урядовому органі – «Вісті ВУЦВК». У ній ідеться про диспут, на якому виступав нарком освіти СРСР А. Луначарський. Аналізуючи мистецьку практику сучасності, він відзначив, що «мистецтво революції повинно бути монументальним, реалістичним, повним значного змісту і насамперед приступним і зрозумілим великому пролетарському загалові» [17]. Кореспондент газети зауважив, що нарком «гостро засуджує тактику «Лефа» з його «безпредметництвом», вважаючи це за наплинок буржуазної культури» [17].

Хоча зустріч з А. Луначарським позначалася як «диспут», жодних дискусій там не виникло. Доповідачеві передавалися записки, на які він відповідав. У «Вістях ВУЦВК» приділено увагу лише одному питанню – як ставиться нарком до «лівого» балету. А. Луначарський дипломатично зазначив, що «в мистецтві ніколи не можна знати, яких форм прибере новий мистецький напрям. Якщо в лівому балеті нема елементів шарлатанства або явної порнографії, то нема жодних підстав його переслідувати. Він може дати цікаві паростки в майбут-

ньому. Взагалі не можна додержуватись погляду, що треба підтримувати один якийсь напрям у мистецтві, а інші переслідувати. Треба давати змогу й допомагати розвиватися усім» [17].

Ця стаття цікава в першу чергу через те, який саме аспект виступу А. Луначарського виділив харківський кореспондент. Адже в Україні – це цілком очевидно – пріоритет на той момент явно віддавався «лівому» мистецтву: Гната Юру відряджали до тимчасово «провінційного» Києва, а Леся Курбаса запрошували у столичний тоді Харків.

Без сумніву, до «лівого» мистецтва тяжіли й ті, хто прагнув виведення українського музичного театру на європейський рівень. Тількино створена Державна опера почала рішуче позбавлятися наслідувальності, етнографізму, «шароварництва». В авангарді цих новацій були сценографи, зокрема, головний художник театру Анатоль Петрицький.

Ось лише кілька відгуків харківської преси про його творчість у середині 1920-х рр. «Оригінальною інтерпретацією, та умінням синтезувати українські стильові елементи з характером і елементами європейськими, Петрицький одразу здобув собі ім'я. Нині в театральних постановках Петрицький конструктивіст. Його конструктивні оформлення часом остільки цілні, опрацьовані, раціональні й економні, що здається годі щось змінити в їх або додати. Багата фантазія й знання театральної справи проглядає в кожній дрібниці і в цілому оформленні. Виключна властивість театральних постановок Петрицького полягає в суто мистецькій і гармонійній прибиранні конструкції в барвисту гаму стрій» [20:5].

На думку В. Хмурого, ґрунтовне знання художником театрального костюму взагалі й українського зокрема стало запорукою успіху оформлених Петрицьким вистав: «Стрії в його є досить часто половиною постановки. Це тільки його умілість будувати художнє оформлення п'єси в значній мірі на строях, які не лишень підкреслюють і влучно та оригінально характеризують персонажів, а одночасно й правлять за тони барвної гами оформлення» [20:5].

А. Петрицький фігурує ще в одній статті того ж числа «Нового мистецтва» – вона була присвячена прем'єрі опери «Сорочинський ярмарок»: «Тільки тепер, в добу надзвичайного підйому національних творчих сил у столиці України, рямці Оперного театру вкрились новою завісою. Чудові барви худож. Петрицького освітили рамці. Немає „малоросійщини“, а є дійсний український стиль. Завіса Петрицького для „Сороч. ярм.“ – це декоративна увертюра для цілої опери, це дух і розум її. А скоріш це є розум і дух укра-

їнської опери взагалі. Це перевага культури, свято музикальної України» [7:6].

Це лише два фрагменти із значної кількості компліментарних висловлювань, які супроводжують роботу А. Петрицького впродовж кількох років. Але не тільки на його адресу надходили в цей час такі захоплені відгуки. Іноді критикуючи постановку в цілому, рецензенти відзначали яскравість, свіжість і новизну сценографії – роботи самого головного художника і його колег, зокрема, О. Хвостенка-Хвостова: «В постановці кращі перший і останній акти. Неаполітанський натовп та свято – показані яскраво. Тут величезна жива хвилююча барвіста маса. Для опери такий натовп дуже гарний. Але по суті він все ж залишавсь «оперовим» і композиція маси сама примітивна. Тонкої роботи (як, наприклад, у постановках Курбаса) тут не було. І як би не вбрання художника Хвостова, та не велика кількість людей, що беруть участь у натовпі, – масові сцени були б слабкими. (...) Варто особливо відмітити роботу художника Хвостова – безумовного героя успіху постановки» [19]. Подібних схвальних відгуків – переважна більшість, оскільки конструктивне оформлення стало свого роду модою.

Звичайно, далеко не всі глядачі й рецензенти однозначно сприйняли специфічне й нетрадиційне розв'язання простору вистави, характерне для авангардної сценографії. З'являються статті, в яких (іноді не безпідставно) ставиться під сумнів доцільність деяких конструктивних елементів оформлення сцени. Утім, ці рецензії важко назвати відверто тенденційними. Хоча деякі автори оцінювали візуальні компоненти вистав, спираючись на певний консерватизм власного глядацького досвіду, все ж таки їхні зауваження не виходили за межі суто естетичної аксіології.

Наприклад, доволі критично оцінив постановку «Севільського цирульника» рецензент газети «Харківський пролетар» М. Романовський. Він вважав, що музика в цій виставі «чуть не задушена скрипячими движениями „сценического оформления“, разговорами, игрой, всей этой, допустим, экспрессионистской капустой, на которую потянуло от реализма кое-каких наших режиссеров» [13]. Хоча й цей критик, ніби між іншим, визнав: «Конечно, постановка талантлива, спору нет». Основною її вадою М. Романовський вважав роботу художника: «Почему солнечной, здоровой красоте Россиниевской музыки придано такое бешено-упадочное обрамление, такая безвкусно-раскрашенная геометрическая внешность? Основной недочет – это неудача художника Хвостова. Его „кафельные“ павильоны, его разрисованные чертежи просто плохи» [13]. Вистачало і статей, де висловлювалися цілком

протилежні думки – досить згадати наведений в рецензії І. Туркельтауба відгук німецького диригента Веллера, який відзначив, що за двадцять років роботи в Німеччині він не бачив нічого кращого за цю виставу [18:8].

Після громадського перегляду опери «Вильгельм Телль» рецензент газети «Вечернее радио» відзначив: «В целом аудитория получила богатое, я бы сказал, праздничное зрелище, где яркие краски Петрицкого, – великолепные костюмы, – сливались в каком-то чутком и покоряющем ритме с музыкальным и вокальным рисунком. (...) Есть один недостаток, который перешагнет, пожалуй, за пределы генеральной репетиции – некоторая бедность движений. Конструкции, по существу призванные множить движение, в данном случае, нередко, обуславливали застывшие группы и какую то скованность.

Конечно, игра красочных пятен уменьшает этот недостаток, но все-таки не устраняет» [4].

Не завжди схвально оцінювали експерименти художників-авангардистів актори, які змушені були щоразу шукати нових пристосувань до сценічних конструкцій. У журналі «Нове мистецтво» з'явилася стаття І. Мар'яненка, в якій він висловив позицію багатьох колег по цеху: «Питання про річeve оформлення сцени дуже й дуже на часі. Справді не зважаючи на девіз художників – «ми допомагаємо акторові», – при постановці тієї чи іншої п'єси про актора іноді зовсім забувають. І тому часто буває так: під час підготовчої роботи з режисером фіксуються певні мізансцени, та чи інша форма, сила емоційної насиченості голосова подача, а коли перейдеш на конструкцію (іноді десятиметрову), то вся попередня робота йде на нівець.

Доводиться засапавшись бігати по сходах конструкції, яка увесь час скрипить, гуде, хитається й часто рухається щоб і підкреслити динаміку сцени... Щоб не загубить рівноваги на хвилину зупиняєшся. Серце в перебії... Груді часто й важко здійснюються... Дихати важко... Не лови гав, бо злетити в оркестр, або поцілить тобі в голову якась додаткова частина оформлення, що летить на тебе з боків, а частіше з гори. А польоти на тросі з гальорки на сцену... Скільки поламаних ніг і ребер, розбитих голів у жертву «новому, обов'язково революційному мистецтву» [9]. Ясна річ, що оперних та балетних артистів, зважаючи на специфіку їхнього мистецтва, також не завжди приваблювала перспектива чи то співати, скажімо, на вершечку конструкції, чи то танцювати, долаючи всі складності нетрадиційного сценічного простору.

Разом з тим, саме творчість сценографів-авангардистів допомагала знаходити виразні

й лаконічні розв'язання, які сприяли успіху вистави. Диригент Антін Рудницький відзначав, що балет «Червоний мак» своїм успіхом завдячує «прекрасному сценічному оформленню Анатолія Петрицького», якого диригент вважав одним з найталановитіших сценографів, з якими довелося працювати [15]. «Я дуже радий, – відзначав режисер Луї Лабер, який приїхав з Праги на постановку «Принцеси Турандот», – що маю можливість співробітничати з таким видатним художником, як Анатоль Петрицький. З певністю можна сказати, що це артист світового масштабу і за кордоном мені доводилося зустрічати таких талановитих художників дуже рідко» [11].

Наприкінці серпня 1929 року в Харкові відбувся чотириденний театральний диспут, що в ньому брали участь представники мистецьких установ міста, між ними й Державної опери, яка була піддана гострій критиці М. Лебедем. Утім, дискусія швидко перейшла від загальних питань театального мистецтва до гострого протистояння навколо двох колективів – очолюваного Лесем Курбасом «Березоля» та театру імені І. Франка, яким керував Гнат Юра. Фактично це було зіткнення прибічників «лівого» і традиційного мистецтва, причому спільної платформи вони так і не знайшли. Симптоматичним видається виступ наркома освіти УРСР М. Скрипника, який спробував у фіналі від імені влади підбити підсумки розмови й замирити палких диспутантів: «Мы хотим, чтоб у нас развивались все формы театра и все направления, могущие быть полезными для нас. Идите какими угодно путями, но все эти пути должны обеспечивать коммунистическое влияние на наши широкие трудящиеся массы» [16]. Мине зовсім небагато часу, і подібний лібералізм буде суворо засуджений, оскільки йти «якими завгодно шляхами» радянські митці права не мали.

Кінець 1920-х – початок 1930-х ознаменовані тим, що хвиля заборон авангардних пошуків приходить і в Україну. Художники-конструктивісти все частіше вводять у сценографію реалістичні елементи, а художники традиційних напрямків, із запізненням віддаючи данину моді, що вже відходила, почали вживати принципів трьохмірності до речей зовсім не умовного характеру, в результаті чого на сценах з'являлися будинки, пароплави і т.п. ледь не в натуральний розмір [14:7].

З початку 1930-х рр. аналітична й описова складові в рецензіях на вистави Державної опери поступово зменшуються. Друкується чимало статей, де взагалі не згадується оформлення вистави. Проте дається недвозначна ідеологічна оцінка, що та чи інша постановка (як, приміром, балет «Футболіст») є «ланкою єди-

ного ворожого ланцюга» [10]. Разом з тим протилежна думка поки що існує. Навіть зустрічаємо твердження М. Дисковського, що режисери в деяких виставах помітно відстають від художників [6]. А Я. Мамонтов вважав: опера вже настільки вичерпала себе, що живе мистецтво, сценографія, «розпинається на хрестах мертвого жанру» [8:58].

У 1932 році вперше з'являється термін «соціалістичний реалізм», від самого початку його використання мало політичне забарвлення. А 1933–1934 роки, найтрагічніші для української культури, остаточно закріпили перемогу ідеології над мистецтвом. Виправляти «лінію партії» до Харкова приїхав П. Постишев, який рішуче розпочав боротьбу з «українським націоналізмом». М. Скрипника звільнили з посади наркома освіти УРСР. Невдовзі він за власною волею пішов із життя, лише на два три місяця випередивши хвилю масових арештів, яка згодом винищила цвіт української інтелігенції.

У рецензіях, що друкувалися в цей час у часописах першої столиці, доволі чітко помітна тенденція переходу з естетичної площини до безкомпромісних політичних оцінок. Характерним є відгук К. Буревія на постановку опери «Борис Годунов»: «Художнє оформлення спектаклю цілком відповідає назадницьким устремлінням режисера (М. Фореггера – І. Л.). А. Волненко дав якусь мішанину натуралізму з декаденщиною. Вельми важко зрозуміти, чому це треба Новодівичий монастир показувати в натуралістичному стилі, а собор Василя Блаженного – у стилі Модерн? Сентиментальна „красивість” оформу сцени біля фонтану закінчує вампукообразність цієї вистави» [2]. Висновок був безапеляційний: «Художня неорганізованість столичної опери стала „побутовим” явищем. За причину такого занепаду цього театру ми вважаємо його безідейність, його консерватизм, відсутність революційного підходу до мистецтва і послідовне погоджування міщанським смакам, з якого, між іншим, виникли і всі оті красивості й несмаки, якими так разуче зіпсовано „Бориса Годунова”» [2]. Проте навіть такий «революційний» максималізм не врятував К. Буревія. Трохи більше ніж через рік після виходу цієї статті (яка з'явилася майже одночасно із знаменитою промовою М. Горького, де реалізм визнавався єдиним методом радянських митців) його було заарештовано, звинувачено у націоналістичній змові й страчено.

Насамкінець пошлімося на статтю «Барсова у „Севільському цирюльнику”», присвячену приїзду солістки Великого театру на гастролі до Харкова – як приклад аргументації, яка вже застосовувалась для оцінок будь-яких авангар-

дних експериментів. Автор рецензії (ймовірно, під ініціалами М. Р. криється все той же М. Романовський, чиє ставлення до сценографії О. Хвостенка-Хвостова вже наводилося) негативно оцінив художнє оформлення, яке, на його думку, зроблене під впливом «формалістично-конструктивістських захоплень і фокусів» [12].

Отже, виразно простежується тенденція: у перші місяці приходу до оперно-балетного театру сценографів-авангардистів в оцінці їхньої творчості переважають позитивні інтенції, а поодинокі критичні зауваження пов'язані з більш консервативною позицією рецензентів і мають в основному естетичний характер. Невдовзі, коли захоплення «лівим» мистецтвом певною мірою спало, сформувалася опозиція, яка, хоча й засуджувала принципи роботи художників-пошуковців, але знаходила в їхньому доробку й позитивні моменти. На обох цих ета-

пах влада або цілком схвалює відхід митців від шаблонних розв'язань, або принаймні частково визнає право художника на пошук нових форм, якщо цей пошук не йде всупереч комуністичним ідеям. А наприкінці ери конструктивізму на перший план вийшли суто політичні вимоги, і відхід від магістралі соцреалізму сприймався вже як прояв «ворожого» мислення. «Формалістичні» ж експерименти прирівнювалися до ідеологічної диверсії.

Розглянуті в межах нашої роботи явища й до сьогодні є цікавою і до кінця не пізнаною сторінкою української культури. І якщо зважити на те, що в сучасному суспільстві прийнята парадигма толерантного ставлення до найсміливіших розвідок нових мистецьких обріїв, то період 1920-х – 1930-х рр. являє собою скарбницю художніх ідей в галузі сценографії і надає надзвичайно цінний матеріал для істориків театру.

Література

1. Березкин В. И. Советская сценография, 1917—1941 / В. И. Березкин. — М. : Наука, 1990. — 221 с.
2. Буревій К. Народ безмолвствует : («Борис Годунов» у столичній опері) / Кость Буревій // Вісті ВУЦВК. — 1933. — 4 квітня.
3. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Г. І. Веселовська, О. Ю. Клековкін. — К. : Фенікс, 2010. — 367 с.
4. «Вильгельм Телль» : (Общественный просмотр в Госопере) // Вечернее радио. — 1927. — 30 сент. — Підпис: А. С.
5. Горбачов Д. Український авангард 1910-1930 років : альбом / Д. Горбачов. — К. : Мистецтво, 1996. — 400 с.
6. Дисковський М. Моєму опонентові / М. Дисковський // Нове мистецтво. — 1928. — № 13. — С. 8.
7. [Іволгін В.] Державна українська опера / [Іволгін В.] // Нове мистецтво. — 1925. — № 1. — С. 6—7. — Підпис: В. І.
8. Мамонтов Я. Про музичне дійство / Я. Мамонтов // Радянський театр. — 1931. — № 3. — С. 56—63.
9. Мар'яненко І. Конструкція й актор : (В порядку обговорення) / І. Мар'яненко // Нове мистецтво. — 1928. — № 7. — С. 5.
10. Портнов Г. Виправити путь! / Г. Портнов, О. Білокопитов // Комсомолец України. — 1931. — № 83.
11. «Принцесу Турандот» ставитиме Луї Лабер // Вісті ВУЦВК. — 1928. — 29 серп.
12. [Романовський М.] Барсова у «Севільському цирюльнику» / [М. Романовський] // Соціалістична Харківщина. — 1934. — 22 черв. — Підпис: М. Р.
13. Романовський М. «Севільський цирюльник» в Госопере / М. Романовський // Харьковский пролетарий. — 1926. — 5 февр.
14. Руді Г. Про річеве оформлення сцени / Г. Руді // Нове мистецтво. — 1928. — № 3. — С. 6—7.
15. Рудницький А. Опера в Харкові / А. Рудницький // Культура і побут. — 1928. — 19 трав. — (Додаток до газети «Вісті ВУЦВК»).
16. [Симанцев Б.] Театральный диспут. Театр «Березіль» и Театр им. Франко / [Симанцев Б.] // Вечернее радио. — 1929. — 12 июня. — Подпись: Б. С.
17. [Туркельтауб І.] Мистецтво й марксизм / [І. Туркельтауб] // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 13 трав. — Підпис: І. Т.
18. [Туркельтауб І.] «Севільський цирюльник» / [І. Туркельтауб] // Нове мистецтво. — 1926. — № 6. — С. 8—9. — Підпис: І. Т-уб.
19. [Уразов І.] Державопера : «Мадоннине намисто» / [І. Уразов] // Нове мистецтво. — 1925. — № 7. — С. 7. — Підпис: І. У.
20. Хмурий В. Анатоль Петрицький / Василь Хмурий // Нове мистецтво. — 1925. — № 1. — С. 3—5.
21. Чечик В. В. Театрально-декорационное искусство Харькова: авангардные искания 1910—1920-х годов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.05 / Чечик Валентина Викторовна. — Х., 2006. — 220 с.

